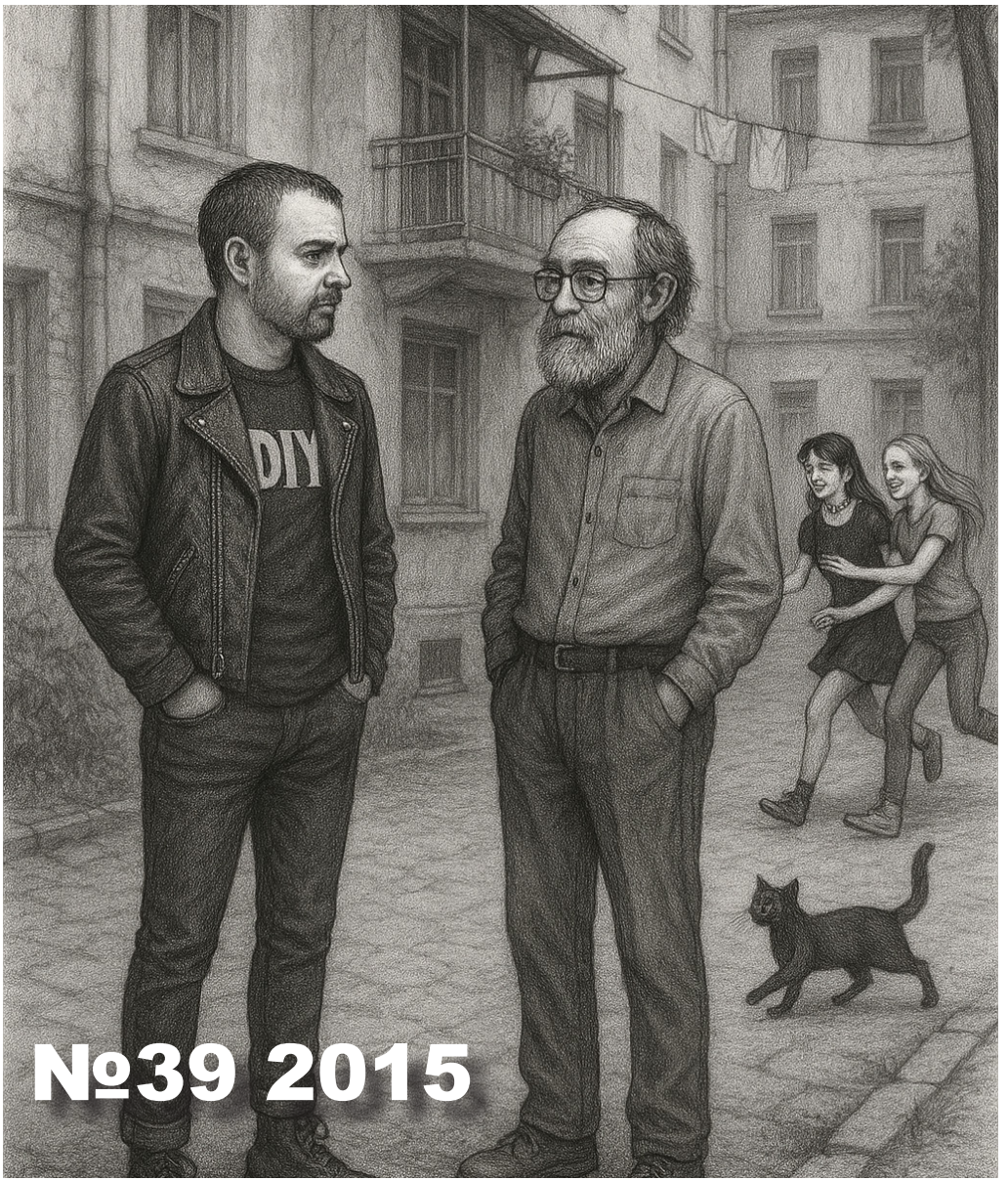
ФОНТАРd

... ДРУЗЯМ ТА ЗНАЙОМИМ



№39 2015

ЖОВТНЕВА

У світі, де все швидке, глянцеве й завжди свіже — ми обираємо повільне, стерте, заклеєне скотчем. Обираємо тріск, шурхіт, шрами й згини. Те, що зберігається в шухляді, а не в хмарі. Ми обираємо пам'ять, яку можна потримати в руках, відмотати назад ручкою й почути, як вона опирається.

Цей номер — про пам'ять. Про речі, які залишаються, коли все інше вивітрюється. Про людей, які не пішли далі — бо залишилися тут, поруч. Серед нас. І ми бачимо в них себе.

Цей номер — не про панк як стиль. І навіть не як музику. Це панк як метод виживання. Як педагогіка. Як архів. Як зошит, у якому не стираються ані помилки, ані важливе. Це номер про викладачів, які грали у гуртах. Про студентів, які читають зіни замість підручників. Про дівчат із ірокезами, які вміють вишивати, бо бабця навчила. Про касети, що досі пишуться. Про тишу, яка говорить більше, ніж мейнстрим.

Це номер про те, що з панком трапляється, коли він виростає. Коли йому вже не п'ятнадцять, але він досі малює анархію на полях зошита. Коли він уже не стрибає зі сцени, але щовечора збирає молодь і розповідає, що DIY — це не лише про музику, а й про життя.

І якщо ти тримаєш у руках цей фензін — значить, ще не все втрачено. Значить, ще хтось ставить на паузу, ще хтось роздруковує тексти, ще хтось пам'ятає, як пахне ксерокс. Ми не мертві. Ми просто навчилися залишатися.

Цей номер — про присутність. Про нас. Про тебе. Про «ФонтарЪ», який усе ще світить.

ЯК КАСЕТИ ВИЖИЛИ У ЦИФРОВУ ЕПОХУ: ПОВЕРНЕННЯ АНАЛОГОВОГО ФОРМАТУ

Коли світ остаточно перейшов у цифру, коли музика почала існувати лише у вигляді потоків, і навіть альбоми перестали мати початок і кінець, хтось все ще натискав на кнопку «Play» старого касетника і лагідно підкручував плівку олівцем. Це могло б здатися наївним жестом ностальгії, якби не стало мовчазним актом спротиву. Магнітна стрічка повернулася — не як ретро-об'єкт, а як носій голосу, шуму і гідності. У цифровому світі, де все доступне, стерильне і тимчасове, касета знову набуває ваги. Буквально. Вона важить у руці, шелестить, ламається, живе. У світі, де пам'ять — це сервер, касета лишається тілом.

У панк-середовищі вона ніколи не була просто форматом. Вона була інструментом. Символом DIY-філософії. Кожна касета — як шмат життя: записана на домашньому магнітофоні, розмножена серед друзів, з обкладинкою, намальованою від руки або склеєною з газетного вирізу. Вона не потребувала студій, коштів чи дозволів. Вона була шумною, нерівною, живою. І саме тому залишилася. І саме тому повернулася.

У другій половині 2010-х на платформі Bandcamp почали масово з'являтися DIY-лейбли, що свідомо працювали з касетними релізами. «Not Normal Tapes», «Urbain Grandier», «Trashfuck» — ці назви звучали, як виклики. Як свідоме повернення до повільності. Лейбли друкували наклади вручну: по 50 або 100 штук,

з копійованими вкладками, з шумом у кожному треку, з розбитими вокалами, які цифровий софт давно б «почистив». Але саме ця брудність, саме цей рух у межах обмежень — і є сутність DIY. Касета стала не вікном у минуле, а інструментом нового. Нового без глянцю. Нового, яке не хоче бути ідеальним.

Обкладинки касет — окрема мова. Їх малюють від руки, ксерять у копі-центрах, фарбують фломастерами, здирають з афіш, роблять зі зворотного боку шкільних зошитів. Це не дизайн у

класичному розумінні. Це послання. Це стан. Це наслідок відмови від шаблонів. Усе, що ми звикли вважати «поганим» чи «недостатнім», тут стає цінністю. І чим більше стрічка тріщить, тим більше в неї змісту.

Цифровий світ не має тіла. У ньому немає тріску, немає кнопки перемотування, немає перерви між сторонами «А» і «Б». У ньому не потрібно перевертати — просто свайп. У ньому не потрібно зупинятися — просто автоплей. І саме тому касета важлива. Вона нав'язує ритуал. Вона не дозволяє проковтнути альбом за хвилину. Вона просить слухати. Не просто чути — а бути в цьому фізично.

Коли панк знову повернувся до касети — це не було ані хіпстерською модою, ані ностальгією. Це був інстинкт. Потреба мати щось, що не розчиняється в стрічці новин. Щось, що має початок, шум, сколи, перекіс звуку, і кінець. Щось, що ти можеш відчути пальцями. І знати, що це не ілюзія.

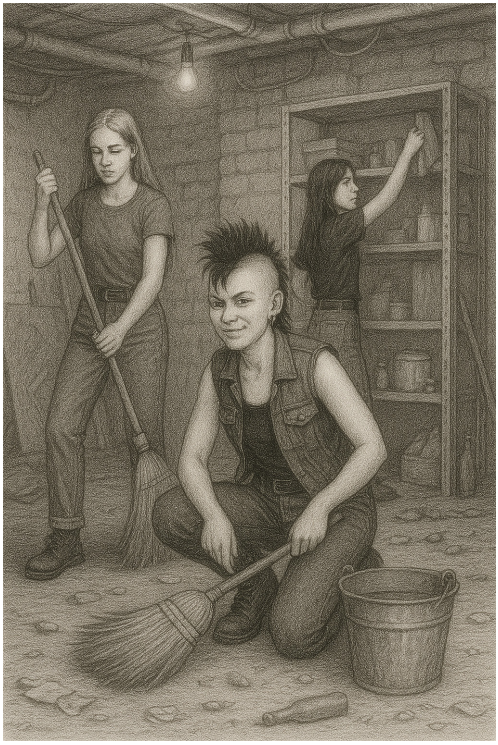
Магнітна плівка ніколи не обіцяла якості. Вона обіцяла слід. І саме тому, коли музика стала фоновим додатком до соцмереж, панки знову взялися за олівець.

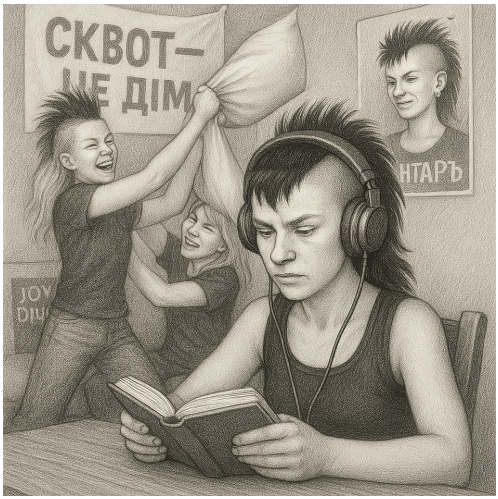
СКВОТ — ЦЕ ДІМ: ЖИТТЯ ПІСЛЯ ГУРТОЖИТКУ

Сквотинг як соціальне явище виник у Європі після Другої світової війни, коли сотні тисяч людей залишилися без житла. У 1960-х термін «сквот» (від англ. to squat — «оселитися самовільно») набув політичного звучання. Самозахоплення покинутих будівель стало формою протесту проти житлової політики, гентрифікації та відчуження молоді з урбаністичного простору. У 1970-х рух сквотерів перетворився на самодостатню субкультуру з власною етикою, правилами й місією.

ідерланди стали першою країною, де сквоти почали легалізуватися. У 1980-х в Амстердамі існували десятки сквотів, серед яких найбільш відомий — Vrankrijk, де регулярно проводилися концерти, виставки, політичні зустрічі. У Німеччині епоху сквотування у Берліні символізує будівля «Кöрі», окупована з 1990 року. Подібні приклади з'явилися і в Польщі: з 1994 року діє сквот «Rozbrat» у Познані, а у Варшаві відомими були «Elba» (2004–2012) і «Syrena».

В Україні сквоти почали з'являтися пізніше — у 2000-х роках, переважно як короткотривалі ініціативи художників або активістів. Найвідомішим прикладом став Squat 17b — заснований у Києві у 2007 році на вулиці Терещенківській. Із самовільно зайнятого простору він перетворився на дієвий культурний центр: там





відбувалися фотовиставки, кінопокази, лекції, концерти та створення альтернативних мистецьких проектів. Простір об'єднав художників, музикантів, архітекторів, поетів та дослідників міста.

Ще один унікальний приклад українського сквоту — «Паркомуна» (1989–1994) на вулиці Олегівській у Києві. У цьому напівзруйнованому гуртожитку мешкали й працювали такі митці, як Олександр Гнилицький, Василь Цаголов, Валерій Сахарук, Ігор Подольчак та інші. «Паркомуна» стала символом київського неформального мистецького андеграунду пострадянської доби.

Сквоти в Україні часто не афішувались, адже юридичний статус таких ініціатив відсутній, а ризик примусового виселення — постійний. Технічні умови теж залишалися базовими: електрика через подовжувачі, опалення дровами або буржуйками, вода з каністр. Проте всередині таких просторів діяли свої правила: горизонтальне прийняття рішень, взаємодопомога, заборона алкоголю чи наркотиків у спільних зонах.

Сквоти не були романтичним еквівалентом дому. Вони були наслідком соціальної нерівності, політичного відчуження, відсутності доступного житла та культурної ізоляції. Часто мешканці таких місць — це молоді митці, студенти, активісти, які не могли дозволити собі комерційну оренду або не бачили себе у домінуючих формах урбаністичного життя.

Сьогодні рух сквотів в Україні майже не існує в активній формі, але його сліди залишили помітний слід у мистецтві, вуличній культурі, архітектурі та урбаністичному дискурсі. Сквот — це не утопія. Це симптом. І водночас — короткий проміжок простору та часу, де люди пробували жити за власними правилами, хоч би й на уламках того, що залишилось.

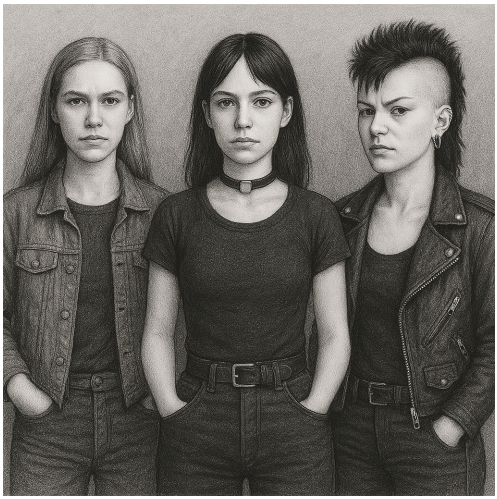
РУКИ В КИШЕНЯХ, ШУМ У СЕРЦІ:
ІСТОРІЯ ПОСТПАНКУ ДЛЯ НЕПОСВЯЧЕНИХ

Коли у 1979 році з екрана телевізора лунала гіпнотична “Transmission” від Joy Division, мало хто уявляв, що це початок нового музичного напрямку. Постпанк не був стилем — він був запереченням стилю. Це музика, що виникла на уламках панку, але не хотіла кричати гасла. Вона спостерігала, холодно, інтелектуально, в темряві. Постпанк — це те, що залишилось, коли панк закінчився.

Рух почався у Великій Британії наприкінці 1970-х. Після бурхливого вибуху Sex Pistols та The Clash сцена потребувала нового голосу. Joy Division з Манчестера були одними з перших, хто цей голос дав. Замість політичного протесту — особиста тривога. Замість триакордного бунту — глибокий бас, віддалені барабани і відсторонений голос Яна Кертіса. Альбом Unknown Pleasures (1979) став не просто культовим — він задав тон для цілого покоління.

Біля витоків постпанку стояли також The Sound, Magazine, Gang of Four, Siouxsie and the Banshees, Wire. Вони розширювали музичну палітру: додавали елементи дабу, фанку, експериментальної електроніки. Постпанк відмовився від панкової прямолінійності, але залишився таким самим загостреним. Лише замість кулака він показував дзеркало.

У 1980-х роках постпанк еволюціонує у двох

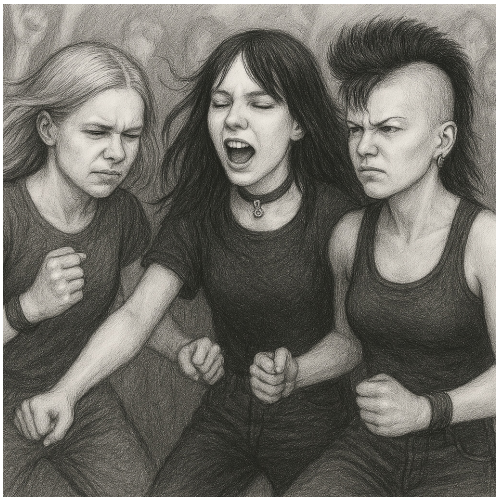


напрямках. З одного боку — більш похмурий і готичний стиль (Bauhaus, The Cure, Cocteau Twins), з іншого — танцювально-ритмічний, з новими формами синтетичного звуку (Talking Heads, Public Image Ltd.). Паралельно в Європі формується ціла хвиля дарквейву й мінімалістичних coldwave-гуртів: Kas Product, Asylum Party, Trisomie 21.

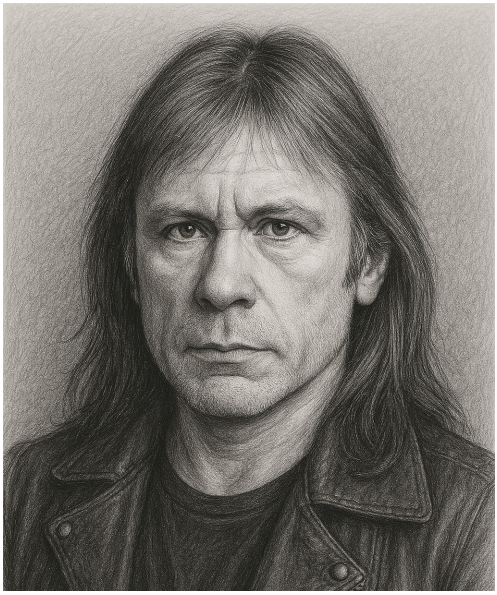
Постпанк завжди мав два обличчя: інтелектуальне й вуличне. Це була музика для тих, хто не хотів обирати між агресією і відстороненням, між політикою й естетикою. Її герої стояли осторонь натовпу, вдивлялися в місто з тротуару, з підвалу, з темного залу, де бас гуде в грудях, а ритм диктує тілу жити, навіть коли душа відмовляється.

У 2000-х роках відбувається повернення інтересу до жанру. Вибухове відродження переживають Interpol, Editors, She Wants Revenge, The Soft Moon, Savages. У Польщі з'являються Made in Poland та 1984, в Україні — Станція Мир, Субпродукт, Самоорганізація, а пізніше — хвиля молодих гуртів, що грають з цим звучанням, але у власній манері.

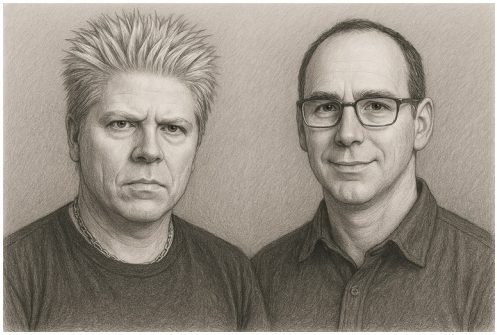
Постпанк ніколи не був на часі — тому і не вмирав. Це музика для того, хто сумнівається. Хто не вигукує, а говорить пошепки. Хто не стрибає, а йде повільно, з руками в кишенях, але зі свідомістю, яка бачить більше,



ДОКТОР МАРТЕНС І КАНДИДАТ НАУК



У культурній уяві панк — це вулична стихія. Ірокез, підвал, саморобна касета. Але за межами сцени існує інший, менш гучний, але не менш переконливий пласт — ті, хто принесли свою анархію в аудиторії, архіви й лабораторії. Поза підземеллями сквотів, багато представників рок- та панк-руху пройшли академічні треки: отримали вищу освіту, стали викладачами, дослідниками, кандидатами та докторами наук. Частина з них досі виступає з гітарою, інші — читають лекції з еволюції, філософії чи культури субверсії. І часом — це одні й ті ж самі люди.



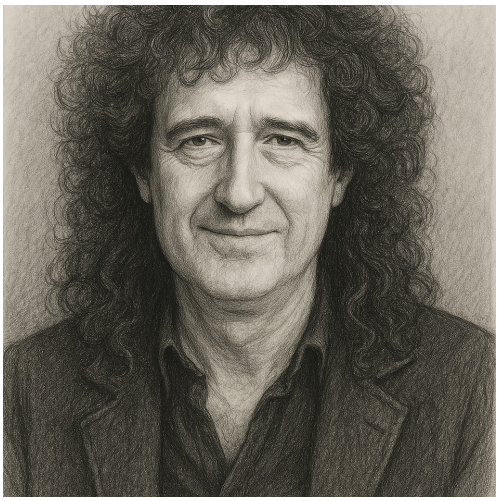
Одним із найбільш публічних прикладів став Декстер Голланд, вокаліст гурту The Offspring. У 2017 році він захистив докторську дисертацію з молекулярної біології, присвячену механізмам вірусу ВІЛ. Його робота отримала високу оцінку, і з того часу Декстер поєднує музику з науковими дослідженнями.

Грег Граффін із Bad Religion ще раніше став доктором філософії з зоології, викладав у Корнельському університеті та опублікував низку академічних праць. Його лекції з еволюційної біології відвідували не лише студенти, а й фанати — з тих, хто виріс на “American Jesus” та “Suffer”.

Брайан Мей, гітарист

Queen, у 2007 році завершив свою докторську дисертацію з астрофізики, яку відклав ще у молодості, а Брюс Дікінсон з Iron Maiden — має почесні звання і читає лекції з менеджменту й інновацій.

В Україні — ще один цікавий приклад. Полтавський гурт Онейроїд, заснований у 1992 році, збудований навколо двох людей з медичною освітою: Андрія Боркунова (вокаліст, лідер гурту) та Анатолія Волика (басист, автор більшості текстів). Обидва — випускники медичного училища, які працювали фельдшерами. Саме медичний бекграунд вплинув на назву гурту (психіатричний термін «онейроїд» — стан, схожий на яскравий сон), на тематику текстів, де часто звучать образи роздвоєної реальності, психічної межі, тіла й суспільства. І хоч вони не викладали в академіях, їхня освіта безсумнівно вплинула на



образ мислення, текстовий рівень і загальну ідентичність гурту.

У 1990-х термін “punk scholar” починає з’являтись у дискусіях про дослідження субкультур. Теоретик Дік Хебдіж у книзі Subculture: The Meaning of Style (1979) аналізує стиль як соціальний код спротиву. Згодом з’являються курси “Punk and Politics”, колекції фензинів у бібліотеках, наукові конференції, присвячені DIY-культурі. Академія не відторгнула панк — вона почала ним цікавитись.

Панк в академії — це не оксюморон. Це трансформація. Протест як етика може жити і в науковому дослідженні, і в аудиторії. Важливо не де ти говориш, а що саме ти говориш. І якщо це “Think for yourself”, то байдуже, чи написано це балончиком на стіні — чи в анотації до лекції з соціології культури.

Альтернативні архіви: як зберігається історія неформалів
У світі, де глянцеві історії записуються в підручники, історія субкультур майже ніколи не потрапляє на сторінки офіційних енциклопедій. Але саме тому вона потребує іншого — альтернативного способу збереження. Архіви панків, неформалів, андеґраунду — це не лише полиці з фензинами чи касетами, а спосіб зафіксувати те, що існувало на межі офіційного, іронізувало над ним або його заперечувало.

У 1980-х роках в Україні фензини передавались з рук у руки, друкувались через примітивні ксерокси, іноді переписувались від руки. Їхня доля — бути загубленими, розірваними або збереженими в коробці з написом «архів — не чіпати». Сьогодні частина з них знову з'являється в мережі: оцифровані сторінки старих номерів викладаються на форумах, у спільнотах, іноді — на особистих сайтах.

У Польщі працює Punk Fanzin Archive, який не лише сканує, а й систематизує польські фензини 80–90-х — зі сквотів, сіл, клубів.

У Німеччині діє Archiv der Jugendkulturen — організація, яка зберігає більше 10 000 зінів і DIY-матеріалів із усього світу.

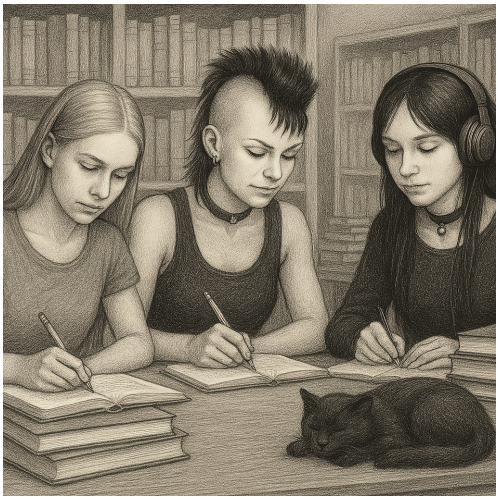
В Україні, хоч це ще фрагментарно, вже почали з'являтися подібні ініціативи: приватні архіви, цифрові добірки на Google Drive, сторінки на Instagram або Telegram-канали, які викладають скани касетних вкладок, концертних флаєрів, фото з перших хардкор-подій.

Ці архіви створюються не бібліотекарями. Їх роблять учасники сцени: колекціонери, музиканти, редактори фензинів, фотографи. Багато з них не мали на меті «архівувати» — вони просто зберігали все. І тепер, через 10–30 років, ці коробки з касетами, плівками, саморобними буклетами стають джерелами. Як каже один із адміністраторів української DIY-архівної спільноти:

«Ми зберігаємо те, що офіційна культура забуде. Бо це було наше життя — і його не було в газетах».

Цифрова революція відкрила новий рівень — старі концертні записи тепер викладають на YouTube, фензини — у PDF, касети — через Bandcamp. Частина гуртів, які давно не існують, знову отримує слухача — тепер онлайн. Нові DIY-лейбли створюють архівні серії, перевидають записи 90-х, з коментарями та збереженням оригінального дизайну.

Чому це важливо? Бо без цих зусиль неформальна культура стає тимчасовою. Коли нема фіксації — лишається лише ностальгія. А архів — це не про музей. Це про те, щоб мати голос. Щоб наступні знали, що DIY — це не просто стиль. Це форма існування. І пам'яті.



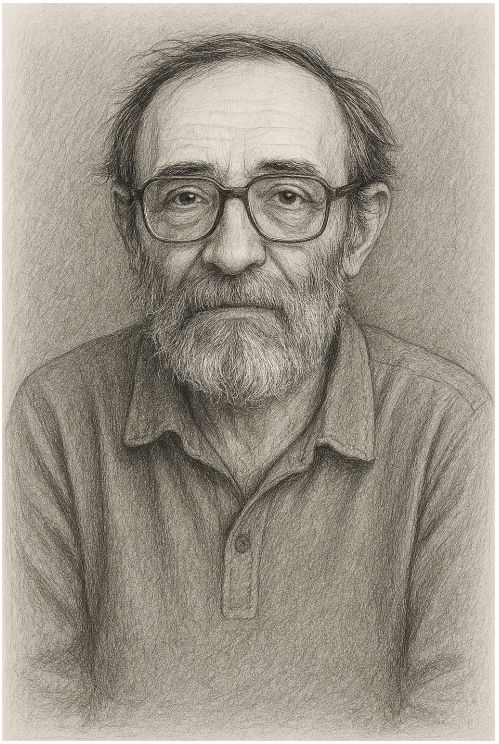
У 1990-х, коли освітня система перебувала в точці розпаду, а нові форми ще не встигли оформитись, з'явились люди, які діяли без дозволу, без затверджених програм, без кафедр — але з повною відповідальністю за тих, з ким працювали. Один із них — Михайло Кордонський, педагог, який не шукав реформ, але створив простір, у якому педагогіка перестала бути формальністю і стала практикою дії.

Його середовищем стали не школи, а табори. Там він експериментував із формами спільного життя, створював сценарії, в яких підлітки могли не просто існувати, а впливати на хід подій. Його метод — не в контролі, а в спостереженні, не в підпорядкуванні, а в участі. Він вважав, що справжнє навчання відбувається тоді, коли дорослий не грає роль "згори", а стає поруч — з відкритим чолом і без готової відповіді.

Головний інструмент — семінар. Але не академічний, а такий, де всі в колі, без тиску, і кожен може змінити ситуацію. Семінар як форма життя: з напругою, іноді конфліктом, з пошуком смислів, що виникають на місці, а не спускаються згори. Це не антишкола, не анархія, а складна система спільної гри. Гра — в моделі Кордонського — не прикраса, а реальна педагогічна дія. Вона не є метафорою — вона і є навчанням.

Позиція педагога тут особлива. Не вожатий, не наглядач, не вчитель, а гравець, фасилітатор, координатор руху. Той, хто формує простір, де інші можуть відбутися. У цьому — повна відмова від авторитаризму, від моделі "старший знає". Тут усі рівні, просто з різним досвідом. І саме через це в учасників з'являється відповідальність: за гру, за групу, за себе.

І хоча Кордонський сам не позиціонував себе як частину субкультурного руху, його



підходи мають прямі паралелі з етикою панку. Горизонтальність, DIY-мислення, довіра до практики, мінімум ієрархій, максимум включення — усе це є спільним. Сам факт того, що педагог може відмовитись від влади, не боячись "втратити контроль", — уже жест. І цей жест був центральним у його педагогіці.

Його тексти — це не методички. Це щоденники, аналітика, фіксація процесів у польових умовах. Вони читаються як художній репортаж з території між освітою і життям. Там, де вже не школа, але ще не вулиця. Там, де свобода не анулює відповідальності, а дає їй форму.

Після смерті Кордонського його ідеї не були забуті. Вони стали основою для багатьох ініціатив у молодіжній роботі, неформальній освіті, проєктній педагогіці. Його прізвище рідко з'являється в академічних дискусіях, але його вплив впізнається у формах: коли діти ведуть заняття самі, коли семінар відбувається на лавці, а не за столом, коли головне — не підсумок, а шлях.

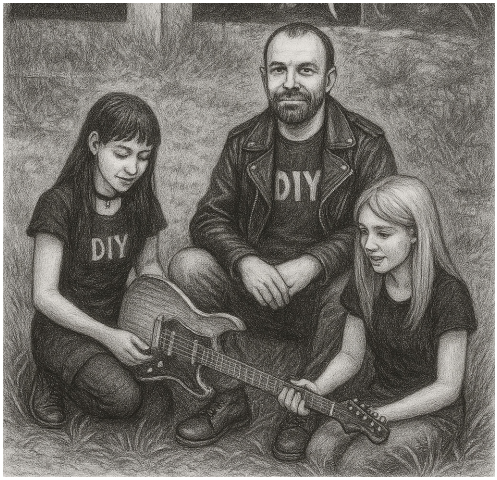
Неформальна педагогіка не має свого міністерства. Але вона має живу традицію. І Михайло Кордонський — один із тих, хто цю традицію заклав не теоретично, а практикою щоденної присутності поруч. У час, коли систему або боялись, або наслідували, він просто працював з людьми. І довів, що педагогіка може бути вільною — без втрати глибини.

Питання не риторичне. Кожна сцена має своїх героїв, але не кожна знає, що з ними відбувається після того, як сцена зникає. У 90-х і 2000-х український панк був помітним явищем — не масовим, але щільним. Концерти в клубах без вентиляції, самвидавні фензини, листування з Польщею, сквоти, серії касет і футболки, які носились до повного розпаду. Це не було хобі або етапом — це була форма життя. Але що стається, коли ця форма стирається?

Більшість панків, які були активними у ті роки, зараз — дорослі люди з досвідом, з роботами, іноді з дітьми, іноді без. Частина з них продовжує триматися за культуру: грає у гуртах, організовує концерти, випускає фензини, знімає відеоархіви. Проте багато хто — відійшли. І пішли з активного поля без гучного прощання, без маніфестів. Просто в один момент зникли з виду — ніби з голови злетів ірокез.

У деяких випадках це був свідомий вибір — більше не витримувати постійного спротиву, замкнутого кола грошей-енергії-результату. У інших — накопичена втома: зсередини сцена часто виявлялась жорсткішою за зовнішній світ. Іноді спрацьовував банальний економічний тиск — потрібно було шукати стабільність. Іноді — не було з ким залишитись у цій історії: товариші пішли, зали закрили, клуб згорів, зін закінчився на 12-му випуску.

Частина колишніх панків стали дизайнерами, баристами,



інженерами, журналістами. Інші — працюють у сфері культури, книговидання, освіти, перекладів. Є ті, хто повернувся до провінції, хто поїхав на заробітки, хто перейшов у приватне життя. У кількох випадках — стали ветеранами. Є й ті, хто не витримали — і зламались. Алкоголь, вигоряння, самотність, втрата орієнтирів. Не всі встигли переосмислити, що залишилось після гасел і шуму.

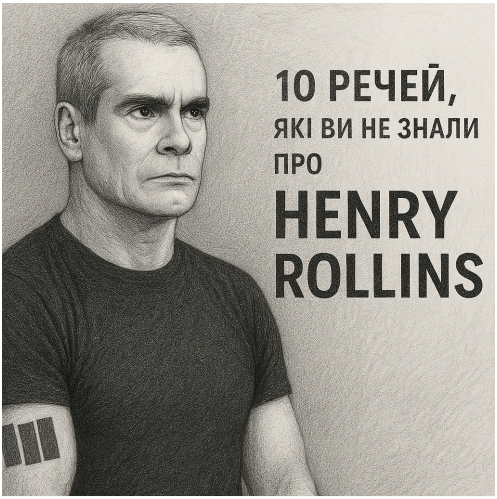
З психологічного погляду, панк — це стан граничної напруги. У молодості — це форма протесту й самоствердження. У зрілості — це досвід, який потребує адаптації. І тут виникає конфлікт: що робити з усім цим, коли тіло втомлене, але етика залишилась? Як жити далі, коли ти все ще не приймаєш систему, але змушений з нею взаємодіяти?

Деякі з колишніх панків знайшли нові форми спротиву: освітні проєкти, робота з молоддю, захист прав, перекладацька діяльність, вуличні лекції. Інші — ні. Але навіть у тих, хто зовні адаптований, досвід панку залишається вписаним у тіло: навичка не погоджуватись із брехнею, готовність працювати без гарантії визнання, пряма

дія замість бюрократії. У цьому сенсі, панк — це не стиль. Це механізм самоідентифікації.

Тому відповідь на питання «куди зникають панки» — складна. Деякі зникли справді. Назавжди. Інші просто стали тихішими. Пішли не зі сцени, а вглиб. Вони — у фонових процесах, у тих, хто не говорить першим, але реагує першим. У тих, хто робить свою роботу — як тоді робив зін, запис, плакат чи сцену. Без пафосу, без логотипів, без обов'язкового окрику «панк ще живий».

І, можливо, саме це — і є ознакою того, що він не зник.



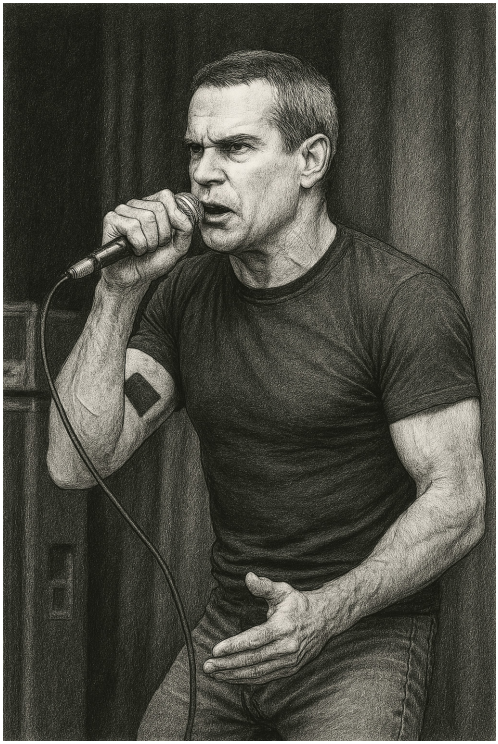
— Генрі Гарфілд
Перш ніж стати символом жорсткого хардкору, він був звичайним хлопцем з Вашингтона. Прізвище "Роллінз" з'явилось пізніше — коли сцена стала частиною ідентичності.

Працював у Häagen-Dazs до Black Flag
Перед тим як вийти на сцену з найзлішим гуртом Америки, Генрі продавав морозиво у Вашингтоні. Коли його запросили до Black Flag, він залишив фартух і поїхав на Західне узбережжя без зворотного квитка.

Спав на сцені, їв на ходу, не мав дому
Black Flag у 1980-х не були гуртом у класичному сенсі — це була машина. Роллінз жив у мікроавтобусі, носив одяг, який сушив під кондиціонером, і не мав жодного уявлення, що таке "тур з комфортом".

Його щоденники — це окрема література
Він постійно писав. Усе — тексти пісень, нотатки, думки з доріг, епізоди зі сцен. Багато з цих матеріалів стали книгами. Його стиль — прямий, жорсткий, аналітичний. Без фальші.

Заснував власне видавництво — 2.13.61
Назва — це дата його народження. Через нього вийшли не лише його книги,



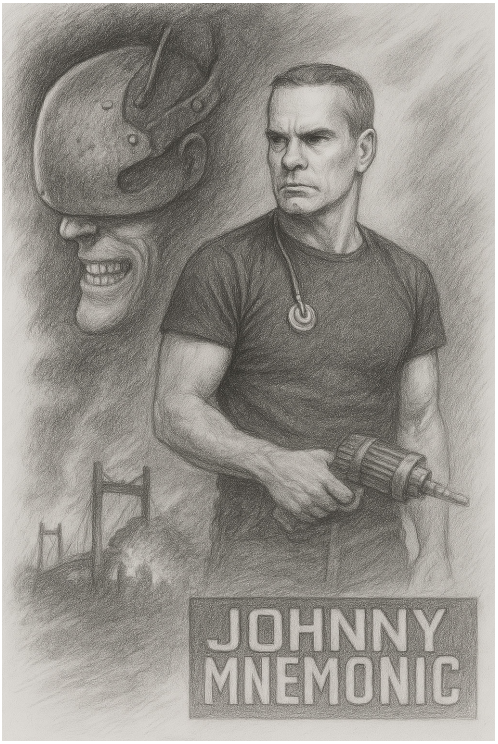
а й роботи інших митців, яких мейнстримові видавництва ігнорували. Справжній DIY-видавець.

Один з найінтелектуальніших людей сцени
Попри агресивний імідж, Роллінз — уважний читач. Він постійно посилається на Альбера Камю, Джорджа Орвелла, Генрі Міллера. У турне завжди бере із собою валізу книг.

Виступав у гарячих точках як лектор
Після 2000-х почав подорожувати зі стенд-ап лекціями — говорив про політику, культуру, репресії. Виступав у Бейруті, Тегерані, Афганістані, часто — на запрошення громадських ініціатив.

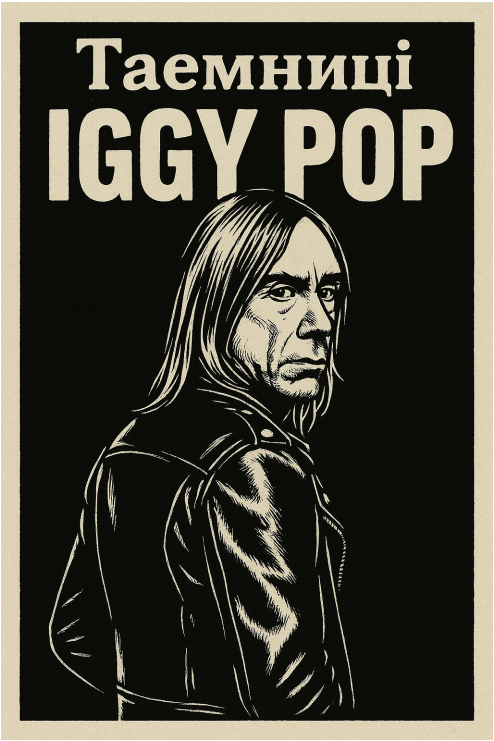
Ніколи не вживав наркотики чи алкоголь
Абсолютно «стрейт-едж», але без приналежності до однойменного руху. Його рішення — свідоме. Він вважав, що ясність свідомості — це форма спротиву. І самодисципліна — це теж зброя.

Знімався у фільмах і серіалах — але без пафосу
Його ролі — другорядні, часто



лихі або глузливі. Знімався у «Джонні Мнемонік», «Heat», озвучував мультики, але ніколи не грав роль "зірки". Завжди залишався собою — з м'язами, сарказмом і поглядом на світ збоку.

До нього не чіпляється ностальгія
Генрі не вважає себе частиною "панк-історії". Він діє. Він рухається. Навіть якщо його не влаштовує світ — він не скиглить, а робить. Його головна ідея — не зупинятись. І, мабуть, це єдине, чого він ніколи не дозволив собі зробити.

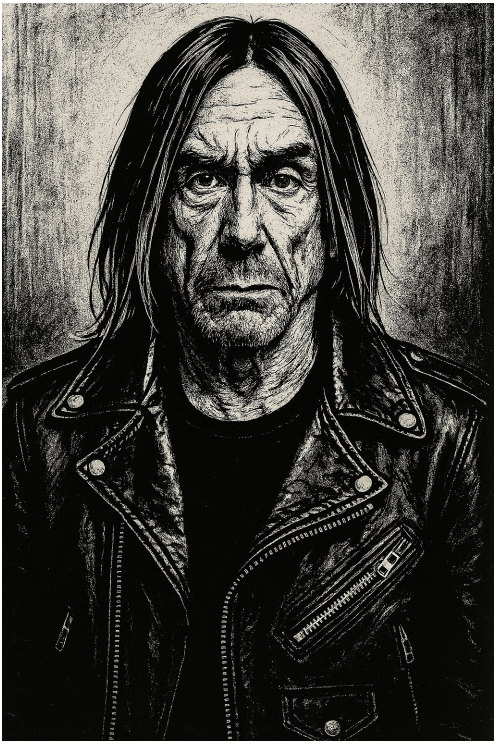


Його справжнє ім’я — Джеймс Ньюелл Остершберг-молодший
Народився в місті Маскегон, штат Мічиган. Ім’я “Іггі” з’явилося ще до The Stooges — на честь гурту, де він грав на ударних: The Iguanas.

Він жив у трейлері разом із батьками-учителями
Його дитинство минуло у металевому будинку в трейлер-парку. Власну кімнату й барабанну установку отримав лише після того, як батьки пожертвували вітальнею.

У молодості Іггі вивчав… блюз
Його першими натхненниками були блюзмени типу Мадді Вотерса й Хауліна Вульфа. Лише пізніше блюз розчинився в агресії, яка стала основою The Stooges.

У 60-х він був ударником, який хотів грати стоячи
Він грав у локальних гуртах, але був настільки експресивним, що не міг сидіти. Саме тому перейшов у фронтмени — просто не витримав спокою.



Девід Бові врятував йому життя — буквально
Після важких наркотичних років, Іггі потрапив до психлікарні. Бові взяв його під свою опіку, переселив до Берліна, допоміг записати The Idiot і Lust for Life. Це змінило все.

Іггі Поп — поет і письменник
Окрім пісень, він писав прозу, збирав поетичні щоденники, листувався з Ференцом Бернатом, читав Достоєвського й Жене. В інтерв'ю казав: "Сенс життя — це читання".

The Stooges отримали визнання лише після розпаду
Їхні три альбоми — The Stooges (1969), Fun House (1970) і Raw Power (1973) — комерційно провалились. Але без них не було б ані панку, ані гранжу.

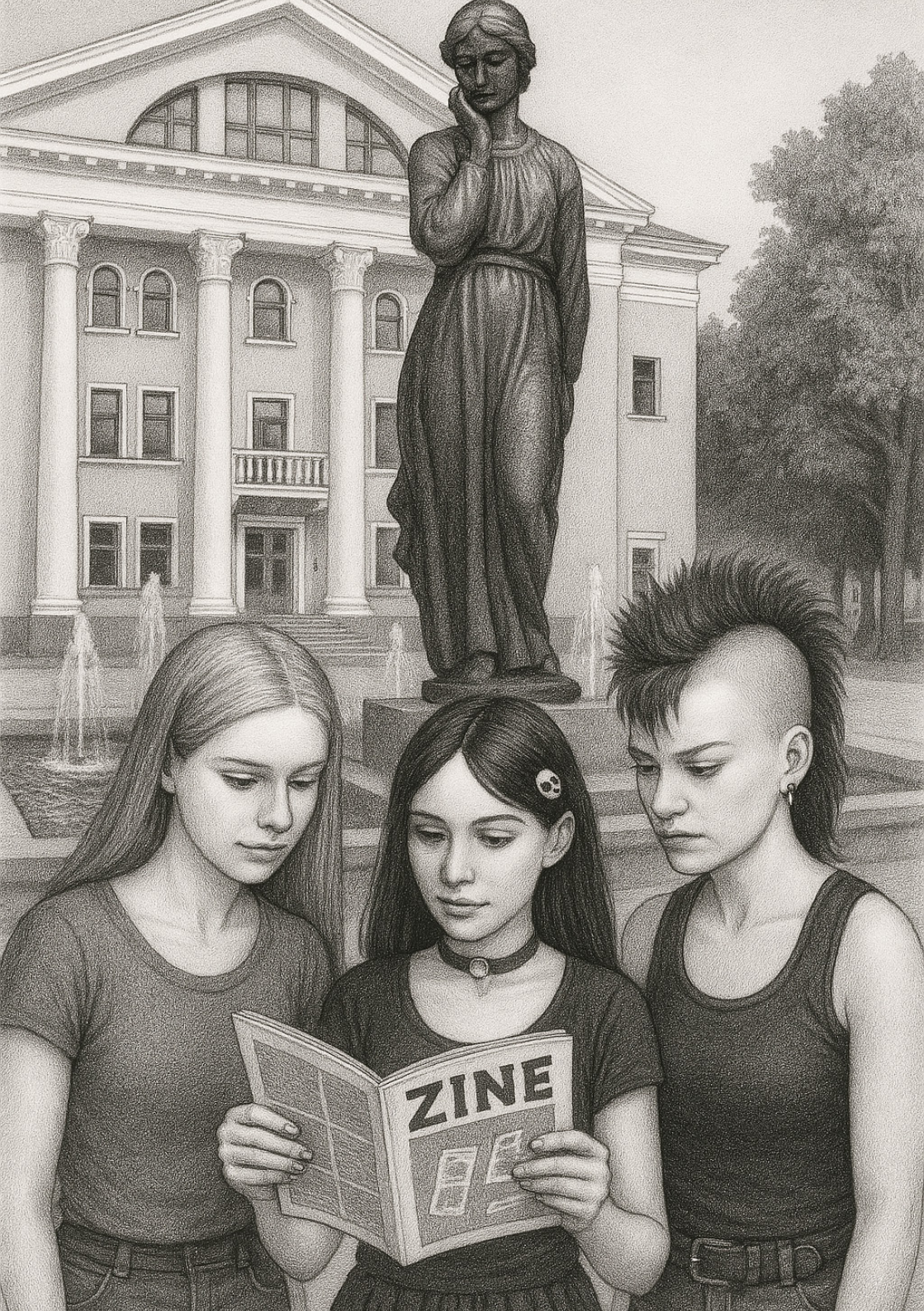
Він знявся у понад 20 фільмах і серіалах
Від Dead Man Джармуша до The Crow: City of Angels і навіть Star Trek: Deep Space Nine. Завжди дивний, завжди впізнаваний, завжди Іггі.

Першим бритався і кровив на сцені саме він
Формула "панк = знищення себе" почалась не в Лондоні, а в Енн-Арборі. Іггі вже тоді вилазив на натовп, рвав футболки, мазався арахісовим маслом і вивертав шкіру на звук.

Його тіло — не сценічна поза, а маніфест
Він не мав атлетичної статури, але його рухи — як музичний інструмент. У 60 з лишком років Іггі все ще виходить на сцену з голим торсом. Не тому що "може". А тому що "мусить".

FONTARS
ТИ ЩО, НА РЕПЕТІЦІЮ З ГОРІЛКОЮ?
НІ, НА П'ЯНКУ З ГІТАРОЮ.

ZINE
PUNK
ОПНИ
ОПНИ
ОПНИ
ФОНТАРЬ
PUNK'S
NOT
DEAD


ZINE